

LA POÉTICA DEL HORIZONTE: ESPACIO, ESCRITURA Y CAMPO LITERARIO EN LAS NOVELAS DE JOSÉ MARÍA DE PEREDA

Nil Santiáñez

Saint Louis University

Resumen

En este artículo se emplea el término “poética del horizonte” para denominar el conjunto de reglas que gobiernan la práctica literaria de un fenómeno moderno –el horizonte– presente en varias disciplinas de las humanidades (v.g. fenomenología, teoría del arte, teoría literaria). Con el doble propósito de establecer (i) una tipología y (ii) algunas de las semejanzas de familia más significativas del horizonte literario, este trabajo explora la función y el sentido de los horizontes en un caso concreto: la producción novelesca de José María de Pereda. El análisis detallado de este corpus permite concluir que el horizonte literario produce una topografía discursiva mediante la delimitación de sus literarias, y refleja el posicionamiento liminal del escritor en el campo literario.

Palabras clave: Poética del horizonte; José María de Pereda; Literatura europea; Campo literario

This essay employs the term “poetics of the horizon” to designate the set of rules governing the literary practice of a modern phenomenon – the horizon– present in several disciplines in the humanities (e.g. phenomenology, hermeneutics, art theory, literary theory). With the twofold goal of establishing (i) a typology and (ii) some of the most significant family resemblances of the literary horizon, this article explores the function and meaning of the horizons in a specific case –the novels of José María de Pereda. The thorough analysis of such corpus leads to the conclusion that the literary horizon produces a discursive topography through the imposition of its boundaries, raises important epistemological, artistic and literary issues, and reflects the liminal positioning of the writer in the literary field.

Keywords: Poetics of horizon; José María de Pereda; European literature; Literary field

En la escena final de *To the Lighthouse* (1927), Mr. Ramsey, James y Camilla se dirigen en barca al faro situado en las proximidades de su casa de campo, realizando así un deseo expresado por James, el hijo pequeño de los Ramsey, en la primera parte de la novela. Lily Briscoe, pintora y amiga de la familia, los contempla desde el jardín de la casa en el que se ha instalado para terminar un cuadro. La visita al faro es el punto de partida del monólogo narrado de la pintora. Lily reflexiona sobre el arte, sobre la esencia de las cosas, sobre la difunta Mrs. Ramsey y su capacidad para dar forma -y por ende, sentido- al caos de la vida. A Lily le gustaría poseer ese talento y aplicarlo a su actividad artística. Como sus amigos, se esfuerza por cumplir un deseo íntimo e



intenso: ordenar las figuras y los colores de su cuadro bajo un *common feeling*, que descubre, de manera súbita e involuntaria, al ver la llegada de sus amigos al faro: “con una intensidad repentina, como si ella lo viera claro en un segundo, dibujó una línea allí, en el centro. Lo había hecho; lo había terminado. Sí, pensó, dejando a un lado su pincel con extrema fatiga, he tenido mi visión” (Woolf, 1955: 309-310).(1) Con un solo movimiento, Lily otorga forma al caos: le basta con pintar una línea en el centro del cuadro. La línea trazada por Lily refleja el horizonte marino recortado por el faro, y por ello debe entenderse como el “horizonte” de las líneas y colores del cuadro. Del mismo modo que el faro, en tanto que figura en un horizonte, supone la culminación de un deseo, la línea recta en el centro del cuadro termina y da sentido al cuadro. El horizonte que articula la presencia del faro, la excursión y la mirada de Lily se refractan en el horizonte del lienzo. Esta escena es, a su vez, un horizonte: con ella, Virginia Woolf pone “punto final” a su novela. De la novela de Woolf se desprende que no hay forma -de la vida, del arte, de la literatura- sin un horizonte. *To the Lighthouse* no es la única obra literaria moderna que plantea lo que en este ensayo designaré con el marbete “poética del horizonte” (por “poética del horizonte” se entiende aquí el “conjunto de reglas que gobiernan la práctica del ‘horizonte’ en un texto literario”). En novelas como *Paz en la guerra* (1897), de Miguel de Unamuno, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898), de Ángel Ganivet, y *Tinieblas en las cumbres* (1907), de Ramón Pérez de Ayala, las epifanías de sus respectivos protagonistas se realizan al contemplar el horizonte que divisan desde la cumbre de una montaña. Algo parecido sucede en *Der Tod in Venedig* (1912): al final de la novela, Gustav von Aschenbach, sentado en una silla de la playa del Lido, contempla la figura de Tazio recortada por el horizonte del mar; Tazio, que ha entrado en el agua, se detiene un momento, “con el rostro vuelto a la anchura del mar. Separado de tierra firme por el agua, separado de los compañeros por un movimiento solitario de altanería”, escribe Thomas Mann, “su figura se deslizaba aislada y solitaria, con el cabello flotante, allá por el mar, a través del viento, hacia la neblina infinita” (Mann, 1997: 139).(2) De pronto, Tazio “gira el busto” y mira en dirección a la orilla. A Gustav von Aschenbach le parece que “desde allá lejos” Tazio le sonrío y hace señas “como si, separando la mano de la cadera, apuntase a lo lejos, hacia la tentación monstruosa” (p. 140).(3) Y con esta visión epifánica de Tazio, quien parece devolverle, desde el horizonte, su mirada, muere Aschenbach. La belleza contemplada por el protagonista se da en un horizonte visual y en el umbral de la muerte. Podrían aportarse otros casos del uso del horizonte en la literatura europea (ahí está, por ejemplo, “Le cimetière marin” [1920], de Paul Valéry). En las obras citadas, el horizonte no es una simple imagen mimética, una especie de marco neutro y decorativo. Todo lo contrario: con él se delimita un

sentido fundamental tanto del espacio y las figuras que encierra, como de la misma obra en que aparece. No se olvide a este respecto que la palabra “horizonte”, procedente de la voz griega *horos* (“frontera, límite, definición [de una palabra]”) está emparentada con el verbo *horizein* (“limitar, demarcar, definir”). Con la imposición explícita de un horizonte, esas obras muestran un elemento capital de todo texto y, en rigor, de toda percepción y de todo conocimiento, a saber: que el conocimiento implica el establecimiento de unos “horizontes”. Dar sentido al espacio o a alguna de sus figuraciones es consustancial a la imposición de unos límites, supuestamente definitivos o modestamente inestables y parciales, en constante negociación. Todo lugar es precisamente espacio por la imposición de unos horizontes. A eso mismo se refirió Heidegger al escribir que “un límite no es aquello en que algo termina, sino, como vieron los griegos, un límite es aquello a partir de lo cual algo *empieza su presencia*. Es por eso que el concepto es el de *horismos*, es decir, horizonte, límite” (1971: 154) (las cursivas son del autor).(4)

El horizonte, según ha señalado Albrecht Koschorke, es un fenómeno moderno (1990: 11). Como línea de referencia de la mirada, el horizonte adquiere significado en la medida en que se desarrolla la ley de la perspectiva para la percepción del paisaje. En la iconografía medieval, el tamaño de los objetos se determinaba por su importancia ontológica, y su distribución en el espacio obedecía a una jerarquía ideológica (p. 60). El mundo simbólico y cerrado premoderno se transforma, con la llegada de la modernidad, en un universo empírico cuyos límites dependen de la mirada de un observador. Según Koschorke, el horizonte, marca de un universo abierto a la inspección del hombre, es el resultado de una serie de condiciones visuales, matemáticas, teológicas y filosóficas. “El ‘pensamiento del límite’”, escribe, “depende del ordenamiento de la totalidad encerrada y a la vez constituye su punto de referencia” (p. 49).(5) El horizonte, en su sentido moderno, depende del punto de vista del sujeto (p. 11). No sorprende, por lo tanto, que en ciertas tendencias del pensamiento moderno y contemporáneo el horizonte desempeñe cierto protagonismo: pensemos en la filosofía de Immanuel Kant (1993: 530-546), en la fenomenología de Edmund Husserl (v.g. 1962, §§ 27, 28, 44, 47, 82, 83; 1991, *passim*) y de Maurice Merleau-Ponty (1945: 81-86 y 475-476), en la ontología fenomenológica de Martin Heidegger (v.g. 1971a, pp. 10, 395; 1971b, p. 154) o en la hermenéutica de Hans Georg Gadamer (1991: 309-ss, 372-377, 447, 452-ss, 474). En la teoría del arte, Ernst Gombrich (1969, pp. 58-62) propuso el término *horizon of expectation* para referirse al *mental set* o niveles de expectativa con los que las personas registran las desviaciones y modificaciones de una obra de arte respecto al resto de obras. En el ámbito de la teoría literaria, Hans Robert Jauss (1976: 133-211) ha desarrollado el

concepto de “horizonte de expectativas”, que aplica a la historia literaria, y Wolfgang Iser (1978: 96-103), por su parte, ha teorizado sobre lo que denomina “estructura del tema y del horizonte”, la cual constituye la regla básica para la combinación de las estrategias textuales.

Con todo, todavía carecemos de estudios literarios exhaustivos dedicados a la poética del horizonte. Ello tal vez se deba, en el caso de la narrativa, al hecho de que se le haya dedicado más atención a las cuestiones que atañen a la temporalidad, la temática o los personajes que a los aspectos relacionados con el espacio, y, también, al prejuicio, más común de lo que se piensa, según el cual el espacio es un ámbito relativamente neutro y pasivo. Es cierto que contamos con excelentes trabajos acerca del espacio en la literatura (v.g. Bajtin, 1981: 84-258; Miller, 1995; Moretti, 1999; Williams, 1973; Zubiaurre, 2000; Bachelard, 1975, entre otros), pero también lo es que aún queda mucho por hacer en el marco de lo que podríamos llamar “crítica topográfica”. Estas páginas son, precisamente, una pequeña contribución al desarrollo de dicha crítica. He elegido el “horizonte” como asunto general por varias razones, pero sobre todo por una: dado que toda obra literaria es un espacio dotado de límites, esto es, de “horizontes”, una aproximación “topográfica” a una obra literaria presupone, necesariamente, la comprensión de la poética del horizonte que la fundamenta y articula; la constitución de una crítica topográfica requiere, en definitiva, un análisis detallado de la poética del horizonte así como de las actualizaciones de dicha poética en casos específicos. El estudio del horizonte literario contiene, a su vez, una dimensión metacrítica: como el mismo acto “cartográfico” realizado por el crítico literario implica la imposición de unos límites (analíticos, estilísticos, metodológicos y demás), un examen del horizonte literario es una reflexión tácita sobre las operaciones de leer y analizar literatura. La crítica topográfica del horizonte literario revela, en último término, algunos de sus fundamentos teóricos más importantes. En el presente ensayo se analiza el establecimiento de los contornos de un espacio simultáneamente perceptivo, conceptual, literario y metacrítico. Con el objetivo de establecer una tipología parcial y algunas de las “semejanzas de familia” (L. Wittgenstein) más significativas del horizonte literario, este artículo explora la función y el sentido de los horizontes en un caso concreto: la producción novelesca de José María de Pereda.

En la historia de la literatura española del siglo XIX, Pereda es uno de los escritores que más importancia ha conferido al horizonte. De la región cántabra, alrededor de la cual gira, como es bien sabido, su obra narrativa, lo que más le atrae es el paisaje divisado en el horizonte, fenómeno al que se refirió, hace ya unos años, Anthony H. Clarke (1969: 101, 133-162; véanse también Aguinaga, 1996: 277-279; Allegra: 280-281). La limitación del paisaje por sus horizontes se corresponde, a su vez, a la propia

“limitación” de su obra a la práctica de un regionalismo autóctono, equivalencia comentada con frecuencia por la crítica especializada y tratada por algunos lectores con displicencia (v.g. Pardo Bazán, 1989: 311-313). El horizonte es, pues, el principio constructivo de la literatura, la poética y la ideología del autor de *Peñas arriba* (1895). El hispanismo ha dedicado bastantes páginas al estudio del espacio representado por Pereda, si bien lo ha hecho, por lo común, bajo una premisa, a saber: que Pereda se “refiere” a un paisaje extra discursivo. Aunque sería absurdo negar su referencialidad, el paisajismo de Pereda no debe entenderse solamente en función de su posible referente, o como un mero decorado estático. En sus novelas, el paisaje es indisociable de una práctica discursiva. Pereda *produce* paisaje, y por ello podría decirse que sus novelas son “novelas-paisaje”. Se ha olvidado, por lo tanto, que una topografía no sólo significa “conjunto de particularidades que presenta un terreno en su configuración superficial” (DRAE); también consiste en el “arte de delinear detalladamente la superficie de un terreno” (DRAE); es precisamente este segundo significado de “topografía” el que nos interesa aquí.⁽⁶⁾ En este estudio, me centraré en los procesos por los que se impone un horizonte a un espacio. Los horizontes de Pereda fundan y determinan los contornos y las positivities del espacio que limitan. Como espero demostrar, el horizonte no es anterior ni exterior al discurso literario; al contrario, de modo parecido al cuadro de Lily Briscoe, el horizonte del paisaje es el horizonte del discurso: la construcción del discurso coincide con la construcción del paisaje por medio de la delimitación de sus horizontes. Pereda imaginó una Cantabria literaria encerrada en los límites del discurso novelesco. El acto de constituir el horizonte ficticio de Cantabria es simultáneo y casi idéntico a la construcción de un proyecto literario. En este acto delimitador radica, como se verá al final de este trabajo, la universalidad de Pereda, ya que con él nos indica cómo se constituyen la percepción, el conocimiento y la escritura literaria. En Pereda, el horizonte no “limita” (en el sentido de “defecto”) el alcance de su obra, interpretación bastante habitual entre no pocos lectores; es, más bien, la condición de posibilidad de su discurso novelesco. La limitación de Pereda conduce a su obra literaria “más allá” de Cantabria al cultivar una poética del horizonte latente, en realidad, en toda escritura. El horizonte literario de Pereda se manifiesta en distintos modos y con diferentes sentidos a lo largo de su producción novelística: el horizonte como límite geográfico, visual y conceptual (v.g. *Peñas arriba*; *El sabor de la tierruca*, 1882), como el límite de lo sublime (v.g. *De tal palo, tal astilla*, 1880), como límite de la unidad del ser (v.g. *Sotileza*, 1885; *Peñas arriba*), como perspectiva y condición de posibilidad del conocimiento (v.g. *Nubes de estío*, 1891; *Al primer vuelo*, 1891), como límite de la práctica política (*Don Gonzalo González de la Gonzalera*, 1879), como marco de toda

educación auténtica (v.g. *De tal palo, tal astilla*) y como límite del campo literario (*Nubes de estío*; Pedro Sánchez, 1883). En términos generales, en la novelística perediana subyace una fenomenología del horizonte; así, sus novelas presuponen la “mirada” de una “conciencia” dirigida a los “escorzos” de los “fenómenos”, unos “modos del aparecer”, y una serie de “tomas de posición”. Como se verá, en Pereda el horizonte es en último término una toma de posición en el campo literario y forma parte de una búsqueda de autonomía respecto del mundo extradiscursivo.

● * *

El primer tipo de horizonte que interesa destacar es el que limita el espacio geográfico donde transcurre la acción novelesca. Se trata del horizonte de Cantabria. La crítica especializada ha analizado el espacio circunscrito por tal tipo de horizonte, si bien desde otras premisas teóricas y sin tener en cuenta la dimensión performativa del horizonte geográfico (v.g. Fernández Cordero y Azorín, 1970; Barbieri, 1995: 375; Clarke: 1969). El acto de limitar la Montaña establece la postura regionalista de Pereda y su imaginario topográfico. La imposición del horizonte geográfico aparece por doquier en la obra perediana. En *Pedro Sánchez*, por ejemplo, se tematiza en el capítulo 2, dedicado al primer viaje de Pedro a Santander desde su aldea natal. En ese viaje, realizado de niño con su padre, Pedro descubre la belleza del campo cántabro, contrapuesto más adelante, en los términos convencionales de la estructura binaria tradicional “campo-aldea”, a la corrupción constitutiva de Madrid. El paisaje se describe mediante un *zoom* relacionado dialécticamente con el horizonte: “¡Válgame Dios, qué grande me parecía el mundo a medida que entraba yo en lo desconocido, y a una hondonada seguía una cumbre, y a la cumbre otra hondonada, y luego una sierra y después un valle, y otra vez la cumbre, y vuelta a la hondonada! ¡Qué variedad de contornos, de objetos, de luces y de horizontes!” (1948, II: 13)(7). El movimiento de Pedro y de su padre altera los horizontes: lo invisible se convierte en visible, y viceversa. El conjunto de límites conforma el sentido de los valles y sierras cuya primera contemplación rememora Pedro. Unos años después de ese viaje iniciático, el cual supuso el aprendizaje de la dialéctica de horizontes de su región, Pedro sería el guía de dos turistas, el señor Valenzuela y su hija, a quienes “enseñaba el mejor camino, ya para llegar más pronto, ya para dar mayor regalo a la vista en la contemplación de hermosos paisajes o pintorescos horizontes” (II: 28). A continuación, en este mismo pasaje, el narrador describe los espacios delimitados por el horizonte: “Yo les conducía a la ignorada fuente ferruginosa en lo más hondo y oscuro de la sombría cañada; o la gruta de estalactitas... Yo les informaba, cruzando el valle, de las

labores campestres, y les decía el nombre, calidad y valor positivo de los frutos del país; les apuntaba cuanto sabía de sus costumbres” (II: 28). Pedro, conocedor del sentido del horizonte y de su estructura dialéctica, pone aquí en práctica una “didáctica del horizonte”. Enseñar el horizonte implica instruir acerca del sentido que su imposición confiere a un espacio dado y a sus figuras. Este horizonte geográfico, de carácter claramente visual y estrechamente relacionado con las leyes de la perspectiva, se opone, en *Pedro Sánchez*, a un horizonte figurado, el de las ambiciones de éxito despertadas y atizadas por Valenzuela; al final del capítulo 2, Pedro contrapone el “recuerdo vago y confuso, como el de un sueño febril” de ese primer viaje a Santander, con su futuro viaje a Madrid con las miras puestas en el éxito: “Ni un solo punto se extendió el horizonte de mis ambiciones en aquella primera exploración del mundo” (II: 17). Naturalmente, Madrid es una configuración topográfica dotada de sus propios horizontes, descritos por el narrador al recordar su viaje a la capital; camino de Castilla, Pedro compara la aridez del paisaje castellano con Cantabria: “allá lejos, muy lejos, formando la barrera del horizonte, columbré una cordillera de montes plumizos que parecían nubes, y una faja de nubes que parecían montes. Entre dos picachos muy altos observé una mancha tenue y azulada, recortada en línea horizontal por el cielo” (II: 36). Ya cerca de Madrid, don Serafín, compañero de viaje de Pedro, le señala a éste el “horizonte del Sur”, formado por los edificios de la ciudad (II: 41). En este pasaje se distingue entre dos horizontes, el cántabro, constituido por montes, y el madrileño, formado por las casas de la ciudad.

El horizonte geográfico aparece en otras novelas de Pereda. Predominan los horizontes montañosos (*Don Gonzalo González de la Gonzalera*, *Al primer vuelo*, *De tal palo, tal astilla*, *El sabor de la tierra*, *Peñas arriba*), aunque también se dedica cierta atención a los marinos (*Sotileza*, *Nubes de estío*, *Al primer vuelo*). Su función varía, y su imposición suele conllevar la consabida ideología reaccionaria de Pereda. *Don Gonzalo González de la Gonzalera* es uno de los casos más evidentes de esa estrecha relación entre horizonte geográfico e ideología. El horizonte geográfico en el que se inscribe el pueblo donde transcurre la acción recorta el perfil de la tesis política de la novela. Al principio, el narrador constata que “estamos al comienzo del año memorable de 1868; que con tocas de nieve se engalanan las crestas de las montañas del horizonte” (I: 913). El espacio grandioso y sublime de la Montaña está determinado por unos límites a punto de ser traspasados por quienes pretenden importar las ideas revolucionarias de la Gloriosa al pacífico y tranquilo pueblo de la novela, Coteruco de la Rinconada. Desde el principio de *Don Gonzalo González de la Gonzalera* se establece la contraposición entre el horizonte de Cantabria y todo aquello que se encuentra fuera, considerado invariablemente como un peligro. El hori-

zonte cántabro separa formas de pensar. A pesar de la educación que recibió en su juventud, don Ramón Pérez de la Llosía prefiere la vida campestre: “sólo por pundonor de alumno se echaba a pechos las abstracciones metafísicas, las arideces del latín y los problemas del álgebra; había nacido y se había formado en el campo; su alma estaba identificada con aquellos horizontes y aquella fragancia de la Naturaleza”

(I: 913). Lucas, el agitador revolucionario de la novela, pretende alterar la ideología inscrita por esos horizontes; a Gildo Rigüelta le dice, a propósito de la necesidad de cambiar el estado de las cosas de Coteruco de la Rinconada, que “[e]l sol que en breve aparecerá sobre los horizontes de la patria ha de alumbrar hasta los más humildes y apartados rincones” (I: 941). En un mitin improvisado en la taberna del pueblo, Lucas exclama: “Es vuestra redención que llega a pasos de gigante... Es el estruendo que produce la caída del clérigo en el abismo de su expiación, empujado por el coloso de la ciencia... El día se acerca, ciudadanos de Coteruco; la luz ilumina ya los horizontes de vuestro valle” (I: 981). *Don Gonzalo González de la Gonzalera* relata y critica ese intento de redefinición política del horizonte de la Montaña. La ideología de Pereda se plasma en la práctica de una política del horizonte. No se trata de un caso único. En rigor, esta novela de tesis escrita por Pereda muestra, de una forma sin duda idiosincrática, la ideología inherente a la constitución de todo horizonte. Los horizontes de la Montaña enmarcan la unidad del ser y de la “comunidad” (en el sentido propuesto por F. Tönnies en su discusión del concepto *Gemeinschaft*). Pienso por ejemplo en *De tal palo, tal astilla*, novela en la que el horizonte limita el ámbito de la educación verdadera. El novelista enfrenta dos tipos de educación; por una parte, la educación universitaria del doctor Peñarrubia y su hijo Fernando adquirida en Madrid, cuya extraterritorialidad los hace sospechosos a los pacatos lugareños; por otra, la de Águeda, recibida de su madre en los horizontes de la Montaña; en un párrafo clave, el narrador asegura que

[a]lgunos viajes hechos por Águeda... le permitieron comparar, a su modo, la idea que tenía formada del mundo con la realidad de él, y como ya para entonces la previsora maestra [su madre] le había enseñado a leer las extensas páginas del hermoso suelo patrio, convenciose la perspicaz educanda de que dice mucho menos la ciudad con sus estruendos que la agreste Naturaleza con su meditabunda tranquilidad. No exageraba su madre cuando le aseguraba... que en todo paisaje hay ideas. ¡Cuántas encontraba Águeda entre los horizontes de su lindo valle! (I: 1104).

El horizonte determina, como se puede observar, dos tipos de educación. Una vez más, la tesis de Pereda se indica en términos topográficos; de semejante uso del horizonte se puede extraer un rasgo general de la poética del horizonte, a saber, que

toda formación (*Bildung* en el pleno sentido de la palabra) presupone unos horizontes, simultáneamente geográficos, culturales e ideológicos. El desapego por la universidad aparece en otra novela perediana: *El sabor de la tierruca*. En un diálogo de esa novela (I: 1362-1367), Pablo le asegura a don Baldomero que no está hecho para la vida universitaria (I: 1363). Su apocamiento en la universidad contrasta con su valentía en el campo: “No es vanidad; pero creo que no se me altera el pulso si me hallo cara a cara con el lobo en un callejo del monte; y entro en cátedra, y tiemblo delante del profesor” (I: 1363). En la ciudad, “yo no pienso en otra cosa que en Cumbrales” (I: 1363), y añade: “Lo que sucede es que esta cajiga, y este banco, y esta fuente, y cuanto los ojos ven desde aquí y pueden abarcar desde lo alto del campanario, lo tengo yo metido en el alma... ¡Si parece mentira lo que se ve desde lejos, mirando hacia la tierruca con los ojos del corazón!” (I: 1363). En los horizontes de Cumbrales, Pablo encuentra su auténtico ser, autenticidad sustentada en la admiración estética y sensorial por el campo delimitado por sus horizontes: “Calló el joven, dicho esto; y cuando ya no había al alcance de su mano derecha flores ni hierbas que arrancar, cambió de postura en el asiento, recorrió vega y horizontes con la vista” (I: 1364-1365).

El horizonte como ámbito de la auto comprensión es uno de los pilares de *Peñas arriba*, novela en la que Marcelo descubre su función en la vida tras pasar una temporada en Tablanca, idílica aldea montañesa. Este tipo de horizonte está también presente en una novela anterior, *Sotileza*, cuyo paisaje marino, dicho sea de paso, se describe casi siempre enmarcado en sus horizontes (II: 210, 237-238). En el capítulo 28 de la novela, Andrés embarca en la lancha de pesca de Reñales abrumado por sus problemas personales. Desde el principio de la escena, el narrador sitúa al personaje en su horizonte: “Eran apenas las cinco de la mañana, y no había otra luz que la tenue claridad del horizonte, precursora del crepúsculo” (II: 373). Al poco de salir el sol, Andrés divisa el “horizonte sin límites” del paisaje marino; en la garganta que forma el peñasco de Mouro:

empezaba la tremenda región preñada de negros misterios, entre los cuales no hay instante seguro para la vida, y sólo cuando los balanceos y cabeceos de la lancha le hicieron comprender que estaba bien afuera de la barra, enderezó el cuerpo, abrió los ojos y se atrevió a mirar, no hacia la tierra, donde quedaban las raíces de su pesadumbre, sino al horizonte sin límites, al inmenso desierto en cuya inquieta superficie comenzaban a chisporrotear los primeros rayos del sol (II: 375).

En alta mar, Andrés no puede identificar lo que hay en la costa a causa de su desconocimiento del lenguaje del horizonte (“cuando Andrés se resolvió a mirar hacia

la costa, no pudo reconocer un solo punto de ella, porque sus ojos inexpertos no veían más que una estrecha faja pardusca”, II: 375), con el que poco a poco se familiariza, aprendizaje refractado por la dialéctica lejanía-proximidad y la alternancia de horizontes debida al movimiento de la lancha: “Andrés paseó una mirada en derredor, y la detuvo largo rato sobre lo que había dejado atrás. Todo aquel extensísimo espacio estaba salpicado de puntitos negros, que aparecían y desaparecían a cada instante en los lomos o en los pliegues de las ondas” (II: 376, véase también 377). El proceso de auto comprensión se inicia a medida que se aproxima una tormenta. En el momento que la barca maniobra hacia la costa para escapar del temporal, Andrés comienza a cobrar conciencia de la dimensión exacta de sus propios conflictos. Esta escena de *Sotileza* contiene, en cierto modo, un elemento vagamente heideggeriano: el horizonte de la muerte causa angustia, pero es precisamente dicha angustia el momento decisivo de la vida del ser, ya que con ella adquiere auténtica conciencia de sí mismo en tanto que “ser-aquí”. “Andrés”, escribe el narrador, “...se admiraba no poco al observar que, según iba acercándose a la costa, se complacía tanto en ello como horas antes en alejarse... observaba que ya no le parecían tan grandes, tan terribles, tan insuperables aquellas tormentas que le habían arrebatado de su casa” (II: 377-378). Confrontado con la posibilidad de su muerte, Andrés comprende el valor de la vida. Los problemas de la vida cotidiana se convierten en banales cuando el ser cobra conciencia de su mortalidad. El horizonte de la tormenta es, a la vez, horizonte de la muerte y horizonte de la auto comprensión: Andrés “llegó a pensar en todo lo que había pasado y fue causa de que él se viera en el riesgo en que se veía, y entonces, a la luz que sólo perciben los ojos humanos en las fronteras de la muerte, estimó en su verdadera importancia aquellos sucesos; y se avergonzó de sus ligerezas... y volvió a su mortal naturaleza a reclamar sus derechos; y amó la vida” (II: 380). En esta cita, como se habrá deducido, la expresión “fronteras de la muerte” es sinónima de “horizontes” de la muerte. Como en las novelas citadas al principio de este ensayo, el horizonte es, en este capítulo de *Sotileza*, el ámbito de una epifanía (acerca de la epifanía en la novela moderna, véase Beja, 1972).

Junto a los tipos de horizonte hasta ahora estudiados destaca el horizonte epistemológico, presente sobre todo en dos novelas de 1891: *Al primer vuelo* y *Nubes de estío*. En ambas obras, el horizonte geográfico convive con un horizonte móvil de carácter epistemológico. Empecemos por la primera de ellas.

Con el fin de entender mejor la función y el sentido del horizonte epistemológico en *Al primer vuelo*, es útil recordar el argumento de esta novela poco conocida del autor cántabro. Don Alejandro y Lucrecia Bermúdez son los únicos supervivientes de una familia con casa solariega en Cantabria. Lucrecia vive en Méjico y tiene un hijo,

mientras que don Alejandro, viudo, vive en Sevilla con su única hija, Nieves. Con el propósito de unir sus fortunas, don Alejandro y su hermana pretenden casar a sus respectivos hijos. Una vez formado su plan, don Alejandro decide llevarse a Nieves al solar de Peleches, después de años de ausencia, con el fin de alejarla de posibles pretendientes. Su proyecto le saldrá mal, pues es precisamente en Peleches donde Nieves conoce a quien será su futuro marido, un lugareño llamado Leto. Los planes matrimoniales de don Alejandro requieren la imposición de unos límites. Don Alejandro concibe el horizonte geográfico de Peleches como un control del deseo. En un monólogo narrado (por emplear la terminología consagrada por Dorrit Cohn), el protagonista compara Sevilla con Peleches en los siguientes términos: “Allá, la atmósfera viciada y corruptora de una gran capital; en Peleches, los horizontes sin límites: el aire puro y saludable del campo y de la mar” (II: 1054). La conjunción de dos *topoi* clásicos (el *locus amoenus* y el *beatus ille*) en el horizonte geográfico de Peleches es característica de la obra de Pereda, indica en no pocas ocasiones la represión del deseo -en este caso el deseo sexual de Nieves-, y representa, en su proyección a un espacio, la ideología reaccionaria de Pereda. En *Al primer vuelo*, el conflicto de su historia y su dimensión ideológica se exponen topográficamente. El proyecto represor de don Alejandro fracasará; al limitar el deseo de Nieves encerrándolo en unos horizontes “puros” y “salutíferos”, don Alejandro no hace otra cosa que posibilitarlo. La discrepancia entre el objetivo y su resultado refleja un aspecto capital del horizonte en la novela: su inestabilidad.

La inestabilidad del horizonte se manifiesta por primera vez en el capítulo 5 de *Al primer vuelo* (II: 1013-1021). Al poco de llegar a la casa solariega, don Alejandro muestra a Nieves y a su criada Catana el paisaje que se divisa desde los cuatro puntos cardinales del solar. Como Pedro Sánchez en la novela homónima de Pereda, don Alejandro pone en práctica una didáctica del horizonte. En concreto, les enseña a Nieves y a Catana la correlación entre perspectiva y objeto de la contemplación, así como la belleza de las positivities encerradas en el horizonte de Peleches; les instruye, en definitiva, en dos formas de producción espacial: “mirar” (proyección de una serie de valores y expectativas) y “admirar” (adjudicación de valor estético al objeto contemplado). “Fíjate bien”, dice don Alejandro, “aquí, la lozanía de la huerta; después, el recuesto verde sucio; luego, el pinar casi negro; en seguida, un monte gris, reparado y pedregoso, y, en último término, una montaña azul. ¿No tiene todo este conjunto su belleza especial?” (II: 1016).(8) En su práctica de una didáctica del horizonte, don Alejandro controla la mirada y la admiración de Nieves y la criada Catana. Así, reprime el deseo expresado por Nieves y Catana de ver el paisaje desde otros ángulos; don Alejandro, por ejemplo, les impide salir al balcón del ala sur: “no se

permite mirar más que por derecho y desde ahí, ¿estamos? Lo otro ya se verá desde donde deba verse” (II: 1015); en este mismo parlamento incluso las riñe: “Quietecitas he dicho, que tiempo les queda de comprobar lo que afirmo..., y vayan admirando” (II: 1015); de manera parecida, más adelante les pide que “[n]o os fijéis en este primer término, que es árido y escabroso... sino en lo demás, en lo llano, que es la vega de Villavieja, verde aquí, parda allá... ¿Veis una rayita blanca, allá lejos?... Pues es el camino real” (II: 1016). El control de la mirada se construye mediante la dialéctica entre lo interior y lo exterior, entre el espacio humano (la casa solariega) y el natural (el paisaje). Don Alejandro les muestra, alternadamente, el interior de la casa y el paisaje que desde sus balcones o ventanales se divisa. Tras mostrarles el paisaje desde el ala sur de la casa, don Alejandro las orienta por el interior de la casa hasta llegar a la fachada noroeste: “Por aquí, por el pasadizo este... Alto en esta puerta de la izquierda, y mucho cuidado con no torceros el pie en algún rendijón del tillado de adentro” (II: 1016); en páginas siguientes, les indica al llevarlas a otra parte de la casa que “ahora vamos a la otra fachada para ver lo que resta... [t]uerzan a la derecha... Ésta es la entrada a la cocina y sus accesorias” (II: 1019). El narrador tematiza este juego de ausencias y presencias generado por la dialéctica entre el interior y el exterior en un pasaje en el que Nieves le pregunta a su padre por los barcos del puerto; don Alejandro responde que sólo hay un vapor, que no se puede ver “porque el saliente de la torre nos impide ver el fondo verdadero, que está muy arrimado a la villa. Desde la otra fachada lo veremos, con lo que nos falta que ver de todo el panorama circundante” (II: 1018). La negociación e interdependencia entre lo visible y lo oculto a la mirada reaparece al señalarle don Alejandro a su hija el pueblo de Villavieja:

Repara con qué gracia está tendida Villavieja... Ella es fea como un demonio, mirada calle a calle y casa por casa; pero, vista en conjunto, hasta su color de hollín le hace gracia. La parte de acá, que está en rampa, aunque suave, no la podemos ver toda, porque nos lo impide el borde de la meseta sobre la cual estamos nosotros, y a bastante distancia; pero se ve algo de lo principal (II: 1019).

Al final del capítulo, Nieves y Catana confiesan su admiración por “la inconmensurable extensión de horizontes” (II: 1020). Ambas han aprendido el lenguaje del horizonte, en especial Nieves, de quien el narrador dirá luego que “aprendió... a andar sola por aquellas llanuras y a alargar los paseos tan descuidada y contenta, hasta cerca del pinar por una parte y hasta el Miradorio y aun hasta el muelle por otra” (II: 1073).

Pereda retoma el relativismo epistemológico derivado del juego de presencias y ausencias constitutivo del horizonte de Pelechés en el capítulo 11 de la novela (II: 1053-1061); en estas páginas, se relata una excursión en el balandro de Leto. Al igual

que en el capítulo 5, el paisaje se percibe desde distintos ángulos, condicionados, también como en ese capítulo, por el movimiento de los personajes. En este caso, el balandro genera una doble dialéctica, formada por la visibilidad de los objetos (ausencia/presencia) y por el tamaño de lo visible (grande/pequeño). Por un lado, el balandro cambia de posición respecto a la costa; por otro, modifica su verticalidad a causa de los cambios de dirección del viento, relatividad aludida por don Alejandro al quejarse de que la inclinación del balandro no le permite gozar del paisaje (II: 1060). Estas alteraciones en la perspectiva de los pasajeros determinadas por la velocidad y la posición del balandro con respecto de la costa y la superficie del mar constituyen el principio constructivo del capítulo 17 (II: 1092-1100). El balandro en el que viajan Leto y Nieves –escribe el narrador– “comenzó... a navegar, ciñendo y escorando; pero no como en la bahía, en plano perfectamente horizontal, sino entre balanceos y cabezadas, que iban acentuándose a medida que refrescaba la brisa” (II: 1097). En este capítulo, Leto desempeña un papel similar al ejercido por don Alejandro en el capítulo 5 al enseñarle a Nieves a mirar el horizonte: “¿Ve usted aquel rizadillo gris que tiene la mar allá lejos y viene hacia nosotros? Pues es el polvo que levanta la brisa en el camino que trae...” (II: 1097). El horizonte, una vez más, es descrito como un límite parcial y móvil. Pereda insiste en esa condición del horizonte en varios pasajes de la novela; al referirse a las excursiones campestres de Nieves y sus nuevos amigos, el narrador de *Al primer vuelo* constata que “las excursiones que prefería Nieves eran las que hacía a pie con su padre, Leto y don Claudio, muy de mañana o a la caída de la tarde, trepando de breña en breña, de altura en altura, para admirar nuevos panoramas o descubrir más vastos horizontes, o descendiendo a las hondas y sombrías cañadas” (II: 1071).

El horizonte geográfico de Pelechés y el horizonte epistemológico de los protagonistas se integran en una unidad superior: el horizonte artístico. Se trata de un horizonte emparentado con la “línea” que Lily Briscoe “dibuja” en su cuadro. Los personajes principales de *Al primer vuelo*, Leto y Nieves, también son artistas, aunque, a diferencia de Lily Briscoe, su dedicación al arte es ocasional y se caracteriza por un amateurismo ingenuo. Leto, de quien se nos dice que “tiene mucha afición al dibujo y a la pintura” (II: 1044), practica un arte al natural; su padre advierte a sus amigos que “[a] lo mejor lo ven ustedes en el Miradorio, o acurrucado en la vega, o delante de un paredón viejo, con el pincel en una mano, su cajita de colores en la otra, un pomito con agua a un lado y su libreta sobre las rodillas” (II: 1044). Nieves, “algo artista y muy observadora” (II: 1068), también se inclina por un arte paisajista al natural; en una carta a su amiga Virtudes, la hija de don Alejandro escribe: “Sabes que tengo la pasión

del campo, la pasión del mar, la manía de andar mucho y el vicio de embadurnar lienzos y papeles... para saborear y dar fomento a estos vicios y pasiones, hay aquí, no solamente los medios abundantes que ofrece la Naturaleza, sino ciertos recursos accesorios, pero de grandísima importancia, que me ha proporcionado la casualidad” (II: 1083). Leto y Nieves se familiarizan pronto con sus respectivos álbumes de dibujos y acuarelas. Con el deseo expreso de tomar apuntes, emprenden en el capítulo 14 una excursión al campo, durante la cual charlan, entre otros temas, sobre arte. La afición de Nieves y Leto por el arte condiciona en buena medida su posterior relación sentimental, a la vez que remite al diseño global de la novela.

La belleza del horizonte geográfico está mediatizada, en *Al primer vuelo*, por el arte. En un monólogo narrado, un personaje distingue entre arte y naturaleza de la siguiente manera: “Estas comidas en el santo suelo [se refiere al picnic], con música de pajarillos y aromas silvestres, eran, en opinión del comandante, de lo más hermoso... pintadas en un papel; pero gozadas al natural, resultaban un suplicio”

(II: 1079). El personaje indica con absoluta claridad la diferencia entre la vivencia de la realidad y su mediación artística. El paisaje representado en un cuadro no coincide con su supuesto referente. Tanto ese fragmento como el capítulo 14 recién aludido tienen una triple función metaartística, metatextual y autorreferencial. Las discusiones sobre arte reflejan la textura de *Al primer vuelo* -en particular sus descripciones impresionistas- así como la poética y la práctica literaria de Pereda. La actividad artística de Leto y Nieves refracta el acto de escribir por parte del escritor cántabro. En la novela se demuestra la naturaleza discursiva del paisaje descrito y que toda escritura literaria no es más que un espacio de palabras. El novelista insinúa el carácter discursivo del paisaje en el capítulo 5. En su descripción del paisaje marino, don Alejandro califica el puerto de Peleches de “paréntesis” de la mar bravía; por su condición, digamos, parentética, las tormentas marinas no afectan el puerto:

Y a todo esto, y por mucho que la mar se embravezca, el puerto, aquel rinconcito de la izquierda, lo mismo que un vaso de agua. Y se explica bien: sus contornos interiores son como dos curvas de un paréntesis: la una, la de allá, mucho más saliente que la otra; de manera que resulta por aquel lado una muralla, un cabo que sirve de rompeolas del Noroeste, que es de donde vienen siempre los grandes temporales de esta costa (II: 1018).

Como se puede ver, el horizonte es aquí el límite de la escritura, de la página en blanco escrita por el narrador. A esta relación entre paisaje y escritura se refirió Goethe al sentenciar:

Una mirada nueva que abarca, por primera vez, esa tierra desconocida que vamos a morar durante cierto tiempo, produce todavía esa sensación, tan

agradable como llena de presagios, de que el panorama completo se extiende ante nosotros *como una superficie no escrita*. Pero la sospecha de lo que va a venir inquieta ya el corazón juvenil, y una necesidad insatisfecha lo impulsa a querer saber lo que puede y ha de llegar” (cit. por Zubiaurre, 2000: 117; las cursivas son mías).

El horizonte artístico de *Al primer vuelo* es algo más que la imitación artística y literaria de una experiencia vital acontecida en un espacio real, Cantabria; al unir el horizonte geográfico con el horizonte epistemológico, el horizonte artístico vincula conocimiento y escritura, y nos enseña la imposibilidad de disociar completamente la realidad percibida de las estrategias discursivas -el arte y la literatura en este caso- empleadas para comunicarla. Cumple añadir que el horizonte artístico es, a su vez, una unidad inestable. Resulta sintomático que haya más de un pintor aficionado. La presencia de dos aficionados al arte subraya la coexistencia de horizontes artísticos. La variedad de horizontes artísticos está en correlación con el relativismo derivado de la convivencia de horizontes epistemológicos. Nótese, sin embargo, que el horizonte epistemológico no es independiente del artístico; al contrario: el primero se representa por medio del segundo. El horizonte artístico recorta los límites del conocimiento, el cual se expresa dentro de los márgenes de la página o del álbum de dibujos y acuarelas. Las figuras del conocimiento sólo se pueden representar en un discurso. Escribir en la página en blanco implica la creación de un paisaje de palabras con las cuales se comunica conocimiento mediante el establecimiento simultáneo de horizontes. El horizonte, en definitiva, es siempre de palabras, de conceptos, nunca de “individuos”. A eso mismo se refirió Kant en su “Apéndice a la dialéctica trascendental. El uso regulador de las ideas de la razón pura” de la *Crítica de la razón pura* (1993: 530-546). Kant observa que la razón nunca se refiere a las cosas, sino solamente al entendimiento: “Todos los conocimientos del entendimiento son obtenidos a través de conceptos. Consiguientemente, por mucho que se divida, nunca conoce por medio de intuición, sino siempre gracias a nuevos conceptos inferiores” (1993: 539); para facilitar la comprensión de su tesis, Kant habla del “horizonte”, imagen topográfica y epistemológica basada en dos ejes: el ángulo de visión y sus límites. Un “horizonte” es, para Kant, el límite, la circunscripción de un territorio realizada desde un punto de vista determinado. Eso significa que el horizonte es el límite (“género de”) de un territorio (“cosas”) determinado por un “punto de vista” (concepto). Todo horizonte contiene otros puntos de vista desde los cuales se abarcan horizontes más reducidos, y así sucesivamente. Un horizonte, en síntesis, se divide en otros horizontes, pero nunca en individuos (1993: 540).(9) Ése es precisamente uno de los significados básicos de “horizonte” en Pereda: “límite de palabras y conceptos”. De ahí que sea

equivoco interpretar esta u otras novelas de Pereda en un sentido mimético: hacerlo así implica presuponer que hay una relación directa, no mediada, entre el significante del signo lingüístico y su referente. El paisaje de Pereda es más bien una reflexión tácita sobre la discursividad del conocimiento. En *Al primer vuelo*, Pereda plantea explícitamente una poética del horizonte y prueba que el límite es la condición de posibilidad del conocimiento y de la escritura.

El perspectivismo epistemológico y discursivo está también presente en una obra coetánea de *Al primer vuelo*: me refiero a *Nubes de estío*, novela cuyo paisajismo se construye por la superposición de horizontes epistemológicos (acerca del perspectivismo en *Nubes de estío*, véase González Herrán, 1977). Es el caso de la descripción de un viaje en tren en la ciudad de provincias (presumiblemente Santander) donde transcurre la novela (II: 882-883). El narrador describe el paisaje visto desde el tren por el contrapunto de dos miradas, la del propio narrador y la de unos pasajeros “de buen gusto” (II: 882) en absoluto interesados por la belleza de su entorno natural. En vez de presentar el paisaje de una sola vez, el narrador lo muestra en sucesivos horizontes, es decir, desde ángulos perceptuales distintos determinados por el movimiento del tren: “A los pocos instantes”, escribe el narrador, “otro panorama distinto y más grandioso que el anterior, por su imponente sencillez: la mar sin límites, tranquila, llana a la vista, azul diáfana como cielo sin nubes, a lo largo de la costa, y sobre las arenas de la playa, una línea hervorosa y blanca, recortando el azul brillante de las aguas” (II: 883). Tras recorrer el trayecto que separa la ciudad de la playa, el tren se detiene en el apeadero; el horizonte marino ha dejado de ser visible, dando paso a un horizonte humano de casas:

Agazapose el tren en esto entre dos taludes muy altos; se deslizó por allí durante unos momentos, y muy poco después se detuvo al margen de una gran explanada, a la orilla misma de la mar. Desde aquel apeadero, circuido, más de cerca o más de lejos, de edificios de varias castas, se veían muchas cosas: paseos, avenidas, jardines y pinares, hoteles a montones y carruajes a docenas...todo, menos la mar (II: 883).

Este viaje en tren presenta un horizonte parcial y móvil similar a los horizontes que limitan la mirada desde las distintas fachadas de la casa de don Alejandro y del balandro de Leto en *Al primer vuelo*. La alternancia de horizontes refracta el acto narrativo del narrador y el proceso creativo del escritor, pues tanto el uno como el otro consisten en la delimitación de un espacio (i.e. la obra literaria). En *Nubes de estío* puede espigarse otro pasaje metatextual; en rigor, se trata de una especie de *mise en abîme*, ya que reproduce la relación entre autor y lector implícita en toda la novela. En el capítulo 22 (II: 951-964) se describe una excursión en barco de un grupo abigarrado

de familias burguesas. Pereda focaliza la descripción del paisaje marino en un innominado señor de Palencia, veraneante habitual de la zona, individuo locuaz e impresionable según el narrador (II: 958), quien muestra con admiración el paisaje marino al resto de viajeros (II: 958-961).(10) Arrebatado por la belleza del paisaje, ese señor anda por todo el barco, de un lado a otro, interrumpiendo conversaciones “para cantar un detalle del panorama o pronosticar una nueva maravilla” (II: 958). La función de este pasajero no es otra que la de enseñar a sus compañeros de viaje el lenguaje del horizonte. Pereda pone en práctica la didáctica del horizonte tan característica de algunas de sus obras. Así, el señor de Palencia dice: “al río, como ustedes observarán, no hay nada que pedirle en punto a hermosura; sobre todo, por los que somos de los llanos de Castilla... Pensarán ustedes que ahora se nos parte en dos. Pues no hay nada de eso, si bien se mira...” (II: 958); a continuación, este personaje familiariza a los pasajeros con la superposición de los horizontes que limitan la belleza del paisaje; epistemología, mirada y conciencia se funden y dan la mano en pasajes como el siguiente: “Eso que parece dividir en dos al río es una isla...; el *Pitorra* pasará por el lado de acá... Cabalmente: ya está disponiéndose a ello... ¡Si conozco yo esta mecánica del río y de la embarcación como los pasadizos de mi casa!”; a la derecha, se puede contemplar “[a]cá una iglesia; allá, unos caseríos; y arboledas por aquí, y cercados vivos por allí” (II: 958). La didáctica del horizonte empieza a dar resultados a medida que avanza el barco, en unos pasajeros “porque los ilustraba con sus noticias” y en otros “porque les servía de entretenimiento” (II: 960). Los pasajeros han aprendido a descodificar la poética del horizonte. Los horizontes comentados por el señor de Palencia, al igual que los horizontes de *Al primer vuelo*, se muestran y se ocultan debido al movimiento del *Pitorra*. Ser consciente de ese movimiento y saber interpretarlo son dos actos que conducen al conocimiento del objeto, como bien demuestra el señor de Palencia: “[y]a vamos llegando a la estrechura [del río]; y aunque no la viéramos, nos lo haría barruntar el cuidado que pone el capitán en que el arco mire dónde pisa...” (II: 961). Como se habrá notado por la lectura de estos fragmentos de la novela, el escritor cántabro lleva a cabo una fenomenología del horizonte. La dialéctica presencia-ausencia del horizonte, vinculada a la intencionalidad de la conciencia -subrayada en *Nubes de estío* por el movimiento del barco- desempeña un papel capital en la filosofía de Edmund Husserl. Como se recordará, para Husserl toda vivencia presupone un horizonte, el cual pasa a un segundo plano tan pronto la conciencia dirige su mirada a otro objeto (1985: §19). “A la percepción de cosas”, sostiene Husserl, “es inherente...una cierta *inadecuación*. Una cosa sólo puede en principio darse ‘por un lado’... Una cosa se da necesariamente en meros ‘modos de aparecer’, en que necesariamente hay un *núcleo de algo ‘realmente exhibido’*,

rodeado, por obra de apercepciones, *de un horizonte de algo 'co-dado' impropiamente* y más o menos vagamente *indeterminado*" (1962, § 44, 99; las cursivas son del autor); tal indeterminación, añade,

anuncia posibles multiplicidades de la percepción, que pasando sin solución de continuidad de una a otra, se funden en la unidad de una percepción en que la cosa, que dura también sin solución de continuidad, muestra en series siempre nuevas de matices a escorzos 'lados' asimismo nuevos (o, regresivamente, los antiguos)... *Ser de este modo imperfecta in infinitum es inherente a la esencia imborrable de la correlación cosa y percepción de cosas* (1962, § 44, 99-100; las cursivas del autor).

La totalidad de los escorzos de un objeto constituye el "horizonte interno", y el fondo de co-objetos que rodean el objeto de la percepción es el "horizonte externo". Los paralelismos del horizonte en la obra de Pereda con la fenomenología de Husserl son dignos de mención: en Pereda, como en Husserl, el horizonte se refiere a una conciencia en el acto intencional de conocer un objeto. La fenomenología perediana del horizonte hay que contextualizarla, no obstante, en su ámbito natural, la literatura española coetánea. Porque el horizonte de Pereda está en íntima relación con la toma de postura del escritor de Polanco en el campo literario de su época. La poética y la fenomenología del horizonte proceden, en otras palabras, de un posicionamiento en la vida literaria en la España del segundo tercio del siglo XIX.

* * *

En efecto. El horizonte es también un elemento decisivo en la actitud de Pereda ante la literatura. En sus escasos escritos sobre literatura, Pereda concibe la vida literaria, la reflexión crítica y la práctica de la literatura como una toma de posición en el "campo literario", concepto desarrollado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu (1995). Es más: el novelista cántabro se presenta al lector en el acto de toma de posición dentro del campo literario de la segunda mitad del siglo XIX, reproduciendo así el posicionamiento autoconsciente de algunos de sus personajes en un paisaje enmarcado por unos horizontes. Esta toma posición literaria implica, por su propia naturaleza, la defensa de un punto de vista determinado dentro de una constelación de relaciones entre el centro y la periferia, entre la hegemonía y el disenso. El campo literario es, tal como lo ha definido Bourdieu, un espacio relativamente autónomo originado en el siglo XIX que se organiza, *grosso modo*, en torno a la oposición entre un arte puro y el mundo burgués. La historia del campo literario es la historia de la paulatina autonomía de la vida y de la práctica literarias, adquirida al distanciarse

ambas del campo del poder. “El campo literario unificado”, sostiene Bourdieu, “tiende a organizarse en función de dos principios de diferenciación independientes y jerarquizados: la oposición principal entre la producción pura, destinada a un mercado restringido a los productores, y la gran producción, orientada a la satisfacción de las expectativas del gran público” (1995: 186-187). En el campo literario hay una constelación de relaciones de dominación o de subordinación, de complementariedad o de antagonismo entre posiciones, cada una de las cuales se define por su relación con las demás (1995: 237); la lucha constituye, por lo tanto, el principio unificador y generador del campo literario. La evolución del campo literario está determinada, por un lado, por las pugnas por la imposición de las categorías de valoración literaria legítimas, y, por otro, por los combates entre los escritores importantes en su momento y que luchan por conservar su papel hegemónico, y los autores pertenecientes a una generación posterior que no pueden hacer época sin antes derruir esa hegemonía (1995: 237). Debido a ello, el establecimiento de “límites” es una parte consustancial del campo literario.

La literatura de Pereda se basa en una autoconsciente toma de posición en el campo literario; su radicalidad consiste en situarse “fuera” del campo de poder. Pereda es, por decirlo con un término propuesto por Gustavo Pérez Firmat (1986: xiv), una “entidad liminal”, esto es, un escritor que adopta una situación de excentricidad. La “liminalidad”, para Pérez Firmat, no es una fase o un momento transicional (como defiende, por ejemplo, Arnold van Gennep en *Les Rites de passage*), sino una “posición” (1986: xiv). Pereda es un caso evidente de “liminalidad”: su obra se sitúa, deliberadamente, en los “horizontes” del campo literario. La liminalidad de Pereda es una toma de posición en los márgenes del campo literario, y se manifiesta en la práctica de una narrativa regionalista enfrentada a la literatura hegemónica. Pereda hace explícito ese posicionamiento en *Pedro Sánchez*, en el prólogo de *Sotileza* y en *Nubes de estío*.

Pedro Sánchez recorta los límites de la literatura urbana. En el capítulo 14, Pedro, narrador autodiegético de la novela, describe y comenta el teatro que se representaba en Madrid en 1854, así como las novelas extranjeras y españolas que se vendían entonces en las librerías. El verdadero objetivo de la crítica perediana es, sin embargo, otro. En primer lugar, se cuestiona la literatura inauténtica practicada por Pedro en su juventud (II: 66-77). En segundo término, se denuncia el periodismo político y literario de la época, descrito como práctica desaprensiva, partidista e inmoral, mezcla de plagio y calumnia originada en la vanidad y en intereses viles. La escena culminante de este panorama del periodismo de los años 1850 se encuentra en el capítulo 21 (en las obras completas figura, erróneamente, como capítulo 22). Los responsables del

periódico para el que trabaja Pedro, *El Clarín*, le piden al narrador y protagonista que se encargue de la sección literaria. Al principio, Pedro pone reparos, pues “[n]o es lo mismo... emitir una opinión hablando familiarmente que escribir un juicio razonado, que ha de leerse” (II: 103). Un “redactor madrileño” le intenta persuadir explicándole cómo se escribe un artículo de crítica literaria; en el parlamento de este redactor el periodismo es presentado como “campo” formado por posiciones amigas y enemigas: “mientras no sea dueño absoluto del campo... no suelte usted prenda alguna allí donde vacile siquiera, despáchese con un poco de pirotecnia que deslumbré y haga ruido... Para hacer esto con valentía y desparpajo, y sobre todo con acierto, comience usted por dividir las obras que examine en dos grandes grupos: las de nuestros amigos y las de *los otros* (II: 103-104). Esa forma de entender el periodismo implica claramente una toma de postura; el periodista madrileño le enseña a Pedro a destrozar un buen libro escrito por *los otros*; y concluye: “Desengañese usted, no hay oficio más cómodo” (II: 104). Pedro acepta tomar esa posición en el campo literario; su práctica periodística le trae la fama y, con ella, el poder, literario al principio, político después. El posicionamiento de Pedro no se enmarca, evidentemente, en lo que Bourdieu entiende por “arte puro”, sino en el arte mercenario, estrechamente relacionado con el campo de poder. Poco le importa a Pedro la calidad de sus artículos, preparados, como reconoce él mismo, de una forma frívola e irresponsable (II: 107-108). “Nada tenía que ver todo ello”, escribe Pedro, “con el asunto de que se trataba; pero la verdad es que abultaba mucho y que sonaba mucho más. Parecía una función de fuegos artificiales” (II: 108). Con tales “fuegos artificiales” consigue Pedro fama y poder en el mundo literario madrileño. En definitiva: para Pedro, de lo que se trata no es tanto de escribir piezas sustentadas en los criterios del emergente arte autónomo, sino en la simple confección de un producto cuyo último fin es el de participar activamente en el campo del poder.

A esa toma de posición en el centro hegemónico del campo literario le opone Pereda su propia visión y práctica liminal de la literetura. Pereda contribuyó a la consolidación, en el fin de siglo, de una literatura entendida como actividad autónoma, tanto por su explícito distanciamiento del campo del poder (Madrid y la modernidad en general), como por su rechazo de un tipo de literatura inauténtica vinculada, según Pereda, a las modas pasajeras y a los centros urbanos. Para el escritor montañés, la literatura no debe ser otra cosa que un bien de producción simbólica. La literatura de Pereda es un hito en la conquista de autonomía en el campo literario. A esa deliberada búsqueda de autonomía, realizada en y desde un horizonte, se refiere Pereda en el prólogo a *Sotileza* (II: 195-197) En él, Pereda defiende la legitimidad de lo que hoy denominaríamos literatura “periférica”. “Periferia” tiene en este prólogo un doble

sentido: el lugar donde se practica la literatura (Cantabria) y el poco valor que se le concede desde el centro literario (Madrid). A la periferia geográfica le corresponde, pues, una valoración periférica. De entrada, Pereda establece su posición en el campo literario mediante la determinación del lector ideal. El prólogo está dedicado “A mis contemporáneos de Santander que aún vivan”; según confiesa al principio del prólogo, al escribir la novela sólo ha pensado en esos lectores: solamente “con vuestro fallo me conformo” (II: 195). Nótese la triple limitación del lector ideal: contemporáneo, santanderino y de cierta edad (“que aún vivan”); sólo esos lectores tienen la competencia para entender el libro, y, en consecuencia, sólo ellos están capacitados para criticarlo. *Sotileza* es una obra destinada, por lo tanto, no a la satisfacción del gran público, sino a la de un selecto grupo de lectores. Claro está, tal actitud elitista es característica de toda producción de literatura pura dentro del campo literario, en la que participaron, en el cambio de siglo, algunos escritores modernistas. Pereda pretende encerrar su novela en unos límites inaccesibles a la “crítica oficiosa”. En el segundo párrafo del prólogo insiste en que toda crítica de la novela desde posiciones literarias que no sean la del autor y la de su lector ideal es inútil. El análisis detallado y la comparación con modelos literarios “de allende” son procedimientos de la crítica hegemónica -según Pereda- que están “fuera de lugar”: “considere una vez siquiera que cada cual en su propia casa... puede arreglárselas con los recursos que tiene a mano” (II: 195). *Sotileza*, continúa Pereda, “es como es, no por parecerse a otros en su hechura, sino porque no puede ser de otra manera” (II: 195). La unicidad y exclusividad casi solipsista del libro lo convierten en un texto inaccesible encerrado en sus horizontes; la novela, escribe su autor, “no es más que un pretexto” para “resucitar” costumbres locales “que apenas existen ya” (II: 195), esto es, “reconstruir un pueblo sepultado... bajo la columna de otras ideas y otras costumbres” (II: 195). Esa tarea de reconstrucción costumbrista no la realiza el escritor aplicando modelos prestados, sino mediante el estudio del natural. Por eso mismo sólo quienes han vivido las costumbres rememoradas poseen la “necesaria competencia para declarar con acierto” acerca de la novela (II: 196). Sintomáticamente, Pereda describe el campo literario en términos topográficos; a la frontera entre la literatura periférica y la hegemónica, asociadas con dos modos de valoración literaria y con dos zonas geográficas (Cantabria, Madrid), el novelista la denomina “horizonte”:

si es cosa resuelta ya, a lo que parece, que en la novela que de sería presuma no han de admitirse otros horizontes que aquellos a que estén avezados los ojos de la buena sociedad; si no han de aceptarse como asuntos de importancia otros que los que giren y se desenvuelvan en los grandes centros urbanizados a la moderna... ¿cómo he de aspirar yo a la

conquista del aplauso general . . . con un cuadro de miserias y virtudes de un puñado de gentes desconocidas...? (II: 196).(11)

En los capítulos 13 y 25 de *Nubes de estío* (II: 885-897 y 977-985, respectivamente), el novelista centra su atención en la composición del campo literario, en los límites entre distintas tomas de posición y en la tensión entre el centro y la periferia. El capítulo 13 escenifica una conversación sobre literatura entre un innominado periodista de Madrid, Nino y tres aficionados a la literatura nativos de la ciudad de provincias donde transcurre la acción: Juan Fernández, Casallena y Juanito Romero. En líneas generales, este capítulo exhibe la tensión, dentro del campo literario, entre la literatura y la crítica literaria de Madrid y esos mismos géneros según se practican en Cantabria. Juan Fernández, portavoz autorial de la novela, somete a la crítica literaria madrileña a una dura diatriba (II: 890-891); la acusa de falta de autoridad legítima para valorar las obras literarias, y de actuar con irresponsabilidad en la emisión de juicios. El problema principal radica en que semejante crítica tiene el poder de canonizar, de establecer una jerarquía de valores (II: 890-892) debido a que en Madrid reside el centro del campo literario español (II: 895). La defensa de la literatura regional, es decir, de una literatura basada en la imposición de unos horizontes temáticos (contenido regionalista), estructurales (los horizontes como principio constructivo de las obras literarias) y lingüísticos (reproducción escrita del lenguaje hablado en la región) se realiza desde una postura resentida respecto a la cultura literaria madrileña. En este contexto, Juan Fernández afirma que en Madrid se desdeña la literatura de Cantabria. La relación de poder entre centro y periferia determina el supuesto desdén con el que miran, en Madrid, las obras escritas en la periferia. El periodista madrileño replica que esa falta de interés de los lectores madrileños hacia la literatura de provincias puede deberse al “espíritu de región de que parecen informadas la mayor parte de las obras de autores provincianos. ¿Por qué han de interesar allí las cosas que no se conocen?” (vol. 2, p. 893). La literatura regional está limitada, según el periodista, por unos horizontes cerrados que imposibilitan o dificultan su disfrute por lectores ajenos a ese mundo. La postura de Juan Fernández a ese respecto es clara: la literatura regional es universal y superior a la urbana. De lo que no se da cuenta Juan es que su posicionamiento depende del juego de tensiones del campo literario, y que consecuentemente no es posible determinar unas fronteras u horizontes tan absolutos como los que pretende. Juan resiente un aislamiento literario que es paradójicamente la condición de posibilidad de la literatura regional, la cual existe por la imposición deliberada y autoconsciente de unos horizontes:

¿Cómo podrá usted convencerme de que el arte tiene una patria y un teatro determinados?... Los provincialismos españoles... ¿no valen tanto, dentro de

los moldes del arte, como la jerga temporada de la chusma de Madrid?...
¿qué diremos nosotros de lo que ustedes nos envían a carretadas por acá?...
Pues ¡tiene miga, y calado y gracia, y novedad sobre todo, el sempiterno
deudor del sastre, o del casero, o de la patrona; el cesante irredimible; la
suegra arpía... el cómico sin contrata! (II: 893-894).

La mezcla de resentimiento con un falso sentido de superioridad es evidente en esa burla de la literatura hegemónica en Madrid (II: 894) y en el elogio que merece la literatura escrita en las provincias: “no se trata de unas cuantas individualidades dispersas por las provincias, sino de una literatura entera y verdadera, lozana, vigorosa y floreciente” (II: 895).

Nubes de estío termina con una reunión nocturna de la tertulia literaria “Las catacumbas”. Esta tertulia establece un contrapunto con la conversación sobre literatura del capítulo 13. Si en ese capítulo se escenificó un ámbito de lucha entre tomas de posición en el campo literario por parte de un periodista madrileño y un puñado de aficionados a la literatura naturales de la ciudad de provincias, en esta última escena de la novela la atención se centra en uno de los espacios de la toma de posición regionalista: una reunión de buenos amigos. Como en el capítulo 13, Pereda continúa con la misma forma de presentación del campo literario: una conversación, un intercambio de posturas; aquí, sin embargo, la conversación es entre individuos con posturas afines ante la literatura y el arte. Llama la atención el nombre de la tertulia, “Las catacumbas”, obvio indicador de un espacio defensivo, resentido, cerrado y oculto a miradas ajenas en el que germina una sorda hostilidad; en el sustantivo “catacumba” se condensan, en primer lugar, las tesis sobre la literatura regionalista defendidas en el capítulo 13; en segundo término, la “catacumba” es un espacio evocador de la determinación del lector ideal de *Sotileza* planteada en su prólogo; y, por último, la “catacumba” proyecta en un lugar concreto la liminalidad de Pereda y de su literatura. La tertulia es, en sí misma, una proyección del campo literario en su autonomía, y de hecho así la presenta el propio Pereda. La toma de posición en la tertulia es común; en “La catacumba” el disenso es, por decirlo así, amical, en absoluto idéntico a la lucha característica del campo literario. Los tertulianos comparten el mismo posicionamiento; tras la discusión de distintos temas, la conversación se desliza al terreno del arte y de las letras,

donde jamás vertían Fabio López ni su amigo el agua de sus jarros, y gustaban de verse reunidos todos los tertulianos; en guerra abierta, sí, como en todos los demás campos, y completamente disconformes unos con otros; pero, al cabo, reunidos por el común entusiasmo de un culto para el cual no sobraban los templos ni los fieles de aquella ciudad (II: 983).

La liminalidad de Pereda en el campo literario proyecta la poética del horizonte a la vida literaria española. El horizonte, fundamento del paisajismo y eje compositivo elemental de sus novelas, define, pues, la actitud de Pereda ante la literatura. En la obra perediana el horizonte es, por decirlo con Wittgenstein, una “forma de vida”. Pereda adopta una liminalidad en el campo literario consistente con la importancia del horizonte epistemológico y del horizonte geográfico en la historia y el discurso de su narrativa. Con este juego de horizontes, el escritor cántabro propone una poética del horizonte compleja, multidimensional. Su obra es por ese motivo un objeto privilegiado para estudiar un fenómeno que la excede. En realidad, la poética del horizonte de Pereda refleja literariamente una problemática estudiada por la fenomenología, a saber: que el conocimiento implica un horizonte. La poética del horizonte, en este sentido, es casi una expresión tautológica: cualquier poética presupone, de algún modo u otro, un horizonte. La diferencia reside en que la poética del horizonte hace explícito ese fenómeno al resaltar el límite de la página en blanco, como bien demuestra un análisis de la novelística perediana. En las novelas de Pereda, el horizonte geográfico coincide básicamente con el límite de la página. Describir un paisaje se convierte así en una manera de escribir sobre la escritura. Podríamos concluir que toda escritura, al llenar de palabras un espacio en blanco enmarcado por los bordes de la página, es un ejercicio paisajístico; *escribir* sería bajo esta lectura una forma de mentar el acto fundamental: *describir*. Por todo lo dicho, la poética del horizonte estudiada en este trabajo convierte a Pereda en algo más que un simple autor costumbrista carente de interés para la sensibilidad literaria de los lectores actuales. La universalidad de Pereda radica en su liminalidad. Salvando todas las distancias –que no son pocas–, Pereda practica una poética del horizonte similar a la que vimos en *To the Lighthouse*. Lily Briscoe comprende que, para otorgar sentido a su cuadro, debe trazar una línea. El horizonte visual de su cuadro refracta el horizonte cortado por el faro y el límite del discurso novelesco. La epifanía, el arte, la literatura y la posición en el campo literario se dan en un horizonte. El horizonte artístico (Lily Briscoe, Leto, Nieves) y el horizonte estético (como el constituido por la contemplación de la belleza de Tadzio con el horizonte marino de fondo en *Der Tod in Venedig*) clausuran un mundo autónomo del universo extra discursivo. Ahora bien: las reglas de formación del horizonte restituyen las obras mencionadas al ámbito extra discursivo del que parecían aislarse. Ciertamente: el horizonte literario encierra y da sentido a un mundo e implica una toma de posición de su autor. Pero en el mismo instante en que tematiza el horizonte, el escritor indica a sus lectores que el conocimiento del mundo depende de los horizontes de su percepción. Y es ahí donde reside la didáctica esencial del horizonte: la plena comprensión del arte y de la vida se alcanza cuando

adquirimos conciencia de sus horizontes y de las reglas que articulan sus positivities. El reconocimiento del horizonte como limitación y condición de posibilidad del conocimiento y del arte puede ser, bajo ese prisma, una liberación.

Notas

1. "...with a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision".
2. "Das Gesicht der Weite zugekehrt... Vom Festlande geschieden durch breite Wasser, geschieden von den Genossen durch stolze Laune, wandelte er, eine höchst abgesonderte und verbindungslose Erscheinung, mit flatterndem Haar dort draußen im Meere, im Winde, vorm Nebelhaft-Grenzenlosen".
3. "...wandte er den Oberkörper... als ob er, die Hand aus der Hüfte lösend, hinausdeute, voranschwebe ins Verheißungsvoll-Ungeheure".
4. "A boundary is not that at which something stops but, as the Greeks recognized, the boundary is that from which something begins its presencing. That is why the concept is that of horismos, that is, the horizon, the boundary" (las cursivas son del autor).
5. "Das 'Denken der Grenze' ist von der Ordnung der umschlossenen Totalität abhängig und bildet zugleich ihren Bezugspunkt".
6. Hillis Miller ha escrito páginas muy perspicaces sobre el carácter performativo del paisaje (1995). El paisaje, arguye, "no es simplemente un fondo indiferente en el cual la acción tiene lugar. El paisaje es un elemento determinante de esa acción" ["the landscape in a novel is not just an indifferent background within which the action takes place. The landscape is an essential determinant of that action"] (16). La relación entre paisaje y novela es circular: el paisaje debe preexistir a la novela en tanto exterioridad, pero tal paisaje sólo existe como tal cuando la vida humana lo "habita"; la escritura de la novela repite o prolonga ese "habitar" del hombre en el paisaje. Bajo esta perspectiva, "leer" y "escribir" una novela son actividades que participan, junto a actos como "construir" y "habitar", en la constitución de un paisaje (16-21).
7. Todas las citas de Pereda proceden de esta edición de sus opera omnia. Se indica volumen en números romanos y página en arábigos.
8. Desde finales de la década de 1880 puede advertirse en el paisajismo de Pereda el empleo de técnicas impresionistas. En *Al primer vuelo*, *Peñas arriba* y el relato "Agosto. Bucólica montañesa" (1889; II: 1423-1435), el autor describe el paisaje al modo impresionista, es decir, como una superposición de manchas cromáticas. Otras novedades similares en la narrativa finisecular de Pereda son el tono intimista en la presentación del paisaje y la captación de sensaciones acústicas y olfativas, técnicas todas ellas que compartió el escritor cántabro con los jóvenes modernistas coetáneos. Acerca del impresionismo de Pereda, véanse Aguinaga (1996: 191-192), Clarke (1985: 147-148; 1962: 79, 160-162), Fernández Cordero y Azorín (1970: 291), Litvak (1992: 17) y Montesinos (1969: 269-270).

9. Podría pensarse que, en filosofía, los términos topográficos son simplemente imágenes empleadas metafóricamente con el fin de ilustrar las ideas expuestas, y que nada tienen que ver con su referente habitual. Sin embargo, un examen detenido de conceptos como Grund (v.g. Kant), Horizont (v.g. Husserl, Heidegger), trace, khora, marges (Derrida), o Heimat (Heidegger) revela que son algo más que simples figuras; su recursiva presencia convierte la filosofía en una especie de topografía, algo muy evidente, por ejemplo, en Heidegger y en Derrida. No es éste el lugar para estudiar la imaginería topográfica en la filosofía moderna, estudiada con perspicacia por Hillis Miller (1995, sobre todo los capítulos 1, 2, 7, 9 y 11), pero es importante aclarar que tanto en filosofía como en literatura los conceptos topográficos producen un espacio imaginario cuyos elementos forman una constelación de “historias” y de “sentidos”.

10. Como algunos de sus compañeros de viaje en el Pitorra, y al igual que otros personajes de Pereda (v.g. Ramón en *La mujer del César*, novela corta recogida en *Bocetos al temple*, 1876, y reeditada en II: 551-597; los veraneantes de *Tipos trashu-mantes* (1877); en cierto sentido, don Alejandro y su hija Nieves en *Al primer vuelo*), el señor de Palencia es un turista. “Es la época”, nos recuerda Litvak, “del desarrollo del turismo, cuando la nueva burguesía se beneficia con los ferrocarriles y se desplaza a las playas. Es así que Pereda, como Regoyos o Sorolla, se convierte en pintor del veraneo” (1992: 15). Los turistas de la obra perediana son una proyección de la condición burguesa y urbana de la mayoría de sus lectores, así como del propio autor (accionista, consejero del Banco de Santander, propietario de una fábrica de jabones, descendiente de una ilustre familia hidalga de Cantabria, miembro de la élite domi-nante de industriales de Santander). A Pereda le disgustaba profundamente -escribe Valis- “el comportamiento social tanto en los veraneantes arribistas como en esos montañeses cursis que les imitan” (1992: 17); sin embargo, añade la hispanista estadounidense, “su modo de criticar es también eminentemente turístico, o sea, moderno. La autenticidad es parte íntegra de la experiencia turística en su búsqueda del espíritu renovado, pero queda claro que esta autenticidad no se puede separar de la identidad social y clasista del que emprende un viaje excursionista” (17; las cursivas son de la autora); según Valis, el narrador de *Tipos trashumantes* “mira a los turistas de la misma manera que los turistas miran las playas y las calles de Santander y el campo montañés” (p. 17); ello es así porque pretende captar el fenómeno del turismo, tarea imposible porque Santander, independientemente de sus turistas, es, ella misma, una ciudad moderna. El turista y el narrador de Pereda comparten “[!]la visión y esperanza burguesas de captar lo real como una totalidad coherente”, totalidad que “ha cedido... a la experiencia como alteridad inalcanzable” (p. 17).

11. Compléméntese lo dicho con Villanueva (1992: 121-124); para Villanueva, “Pereda nos ha dejado en este prólogo un testimonio intuitivo ... del funcionamiento pragmático del realismo literario como resultado de la creación, a partir de las experiencias de un autor, de un mundo intencional, o campo de referencia interno, que sólo cobrará pleno sentido cuando se proyecte intencionalmente sobre él un interpretante ... extensional del lector lo más cercano posible al propio novelista” (124; las cursivas son del autor).

Bibliografía

1. Aguinaga, Magdalena, 1996. *El costumbrismo de Pereda. Innovaciones y técnicas narrativas*, Kassel: Edition Reichenberg, 2ª ed.
2. Allegra, Giovanni, 1980. "Pereda o el sabor de la tierra", en *La viña y los surcos. Las ideas literarias en España del siglo XVIII al XIX. Versión corregida y aumentada por el autor*, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 251-292.
3. Bachelard, Gastón, 1975. *La poética del espacio*, Trad. E. de Champourcín. 2ª ed. Méjico, DF: Fondo de Cultura Económica.
4. Bajtin, Mijail M., 1981. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel" en *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Ed. M. Holquist. Trads. C. Emerson y M. Holquist. Austin: University of Texas Press. 84-258.
5. Barbieri, Marie E., 1995. "La validez del arte narrativo de Pereda" en *Romance Languages Annual*, vol. 7, 1995, pp. 374-378.
6. Beja, Morris, 1972. *Epiphany in the Modern Novel*, Seattle: University of Washington Press.
7. Bourdieu, Pierre, 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Trad. T. Kauf. Barcelona: Anagrama.
8. Clarke, Anthony H., 1985. "Al primer vuelo: Contribuciones al estudio de una cenicienta" en *Nueve lecciones sobre Pereda*, Por Laureano Bonet et alii. Santander: Institución Cultural de Cantabria, Diputación Regional de Cantabria. 135-158.
9. Clarke, Anthony H., 1969. *Pereda, paisajista. El sentimiento de la naturaleza en la novela española del siglo XIX*, Prólogo de Ignacio Aguilera. Santander: Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander.
10. Fernández Cordero Y Azorín, Concepción, 1970. *La sociedad española del siglo XIX en la obra literaria de D. José Mª de Pereda*, Santander: Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander.
11. Gadamer, Hans-Georg, 1991. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Trads. A. Agud Aparicio y R. De Agapito. 4ª ed. Salamanca: Ediciones Sígueme.
12. Gombrich, E.H., 1969. *Art and Illusion. A Study of the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton: Princeton University Press.
13. González Herrán, José Manuel, 1977. "La técnica narrativa de José María de Pereda. *Nubes de estío*, novela de perspectivas" en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, vol. 53, 1977, pp. 357-381.
14. Heidegger, Martin, 1971a. "Building Dwelling Thinking" en *Poetry, Language, Thought*, Trad. A. Hofstadter, Nueva York: Harper and Row, Publishers. 145-161.
15. Heidegger, Martin, 1971b. *El ser y el tiempo*, Trad. J. Gaos. 2ª ed. revisada, con una nota preliminar. Méjico, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
16. Husserl, Edmund, 1991. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental. Una introducción a la filosofía fenomenológica*, Trad. J. Muñoz y S. Mas. Barcelona: Crítica.

17. Husserl, Edmund, 1985. *Meditaciones cartesianas. Introducción a la fenomenología*, Ed. Miguel García-Baró. Prólogo de José Gaos. Trads. J. Gaos y Miguel García-Baró. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
18. Husserl, Edmund, 1962. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Trad. J. Gaos. 2ª ed. México, DF: Fondo de Cultura Económica.
19. Iser, Wolfgang, 1978. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
20. Jauss, Hans Robert, 1976. *La literatura como provocación*, Trad. J. Godo Costa. Barcelona: Península.
21. Kant, Immanuel, 1993. *Crítica de la razón pura*, Ed. y trad. P. Ribas. Madrid: Alfaguara.
22. Koschorke, Albrecht, 1990. *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Überschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
23. Litvak, Lily, 1992. "El paisaje en la obra de Pereda" en *Ínsula*, núms. 547-548, julio-agosto 1992, pp. 15-16.
24. Mann, Thomas, 1997. *Der Tod in Venedig*, Fráncfort del Meno: Fischer.
25. Merleau Ponty, Maurice, 1945. *Phénoménologie de la perception*, París: Librairie Gallimard.
26. Miller, j. Hillis, 1995. *Topographies*, Stanford: Stanford University Press.
27. Montesinos, José F., 1969. *Pereda o la novela idilio*, Madrid: Castalia.
28. Moretti, Franco, 1998. *Atlas of the European Novel, 1800-1900*, Londres: Verso.
29. Pardo Bazán, Emilia, 1989. *La cuestión palpitante*, Ed. José Manuel González Herrán. Barcelona: Anthropos.
30. Pereda, José María de, 1948. *Obras completas*, Estudio preliminar por José María de Cossío. 5ª ed. Madrid: Aguilar. 2 vols.
31. Pérez Firmat, Gustavo, 1986. *Literature and Liminality. Festive Readings in the Hispanic Tradition*, Durham: Duke University Press.
32. Valis, Noël, 1992. "Pereda y la mirada turística" en *Ínsula*, núms. 547-548, julio-agosto 1992, 16-17. Reimpreso como "Pereda and the Tourist Gaze", en *Reading the Nineteenth-Century Spanish Novel. Selected Essays*, Newark: Juan de la Cuesta, 2005. 206-212.
33. Villanueva, Darío, 1992. *Teorías del realismo literario*, Madrid: Espasa-Calpe, Instituto de España.
34. Williams, Raymond, 1973. *The Country and the City*, Oxford: Oxford University Press.
35. Woolf, Virginia, 1955. *To the Lighthouse*, Nueva York: Harcourt, Brace and World.
36. Zubiaurre, María Teresa, 2000. *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectiva*, Méjico, D.F.: Fondo de Cultura Económica.